

DA PRODUÇÃO FÍLMICA AO EXERCÍCIO CARTOGRÁFICO, UMA COOPERAÇÃO ENTRE AMIGOS¹

Alice Fátima Martins²

Resumo: O Sistema CooperAção Amigos do Cinema, liderado pelo cineasta Martins Muniz, em Goiânia, tem produzido ampla filmografia com algumas marcas diferenciais, dentre as quais destacam-se o baixíssimo orçamento, a ação colaborativa em atuação coletiva, a natureza artesanal das narrativas produzidas, a cartografia cultural da cidade e região resultante das produções. Neste trabalho, partindo da noção de cartografia, com base em seis filmes realizados pelo coletivo entre 2011 e 2015, são referidos os pontos culturais e artísticos da cidade tomados como locações, documentados nas narrativas ficcionais.

Palavras-chave: Coletivo de cinema; cinema artesanal; cartografia.

Contato: profalice2fm@gmail.com

As reflexões apresentadas neste trabalho integram o projeto de pesquisa *Outros fazedores de cinema*, que conta com financiamento do CNPq e da Fundação de Apoio à Pesquisa de Goiás/FAPEG, cujo objetivo é compreender as dinâmicas de produção e relação com o público de filmes com as seguintes características: orçamentos baixos ou baixíssimos, dinâmicas de produção e divulgação fora dos circuitos comerciais e também dos festivais e mostras oficiais de cinema, forte inserção na comunidade. A ênfase deste texto recai no aspecto cartográfico de uma parte da coleção de filmes do Sistema CooperAção Amigos do Cinema, liderado pelo cineasta Martins Muniz, em Goiânia, a partir das locações definidas para seis produções realizadas entre 2011 e 2015. Mesmo sendo filmes ficcionais, resultam em documento relevante de pontos culturais e artísticos da cidade, e configuram trânsitos importantes de seus agentes que participam como atores, técnicos, ou dando suporte às produções.

O desejo de produzir imagens em movimento habita a humanidade desde antanho, nos exercícios de linguagem, nos processos de relação com o mundo (Machado 2011). Daí que uma possível história do cinema não se inicia quando da invenção dos aparatos técnicos por meio dos quais foi possível captar e projetar as

¹ Pesquisa financiada pela FAPEG (Edital Universal) e CNPq (Bolsa de Produtividade).

² Professora no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual e no curso de Licenciatura em Artes Visuais (Faculdade de Artes Visuais, UFG, Brasil), Editora da Revista Visualidades, Pesquisadora da FAPEG, Bolsista de Produtividade do CNPq.

primeiras imagens em movimento. Tampouco essa história restringe-se ao modo de realização propiciado por esses primeiros aparatos e seus descendentes mais diretos, frutos do desenvolvimento tecnológico testemunhado no decurso do século XX.

Não é difícil de compreender porque, nestas primeiras décadas do século XXI, muitos teóricos do cinema, em cujas escolas de formação debruçaram-se sobre os mestres clássicos da filmografia, sintam-se perplexos com a fragmentação dos modos de produção de narrativas audiovisuais, bem como de suas veiculações e compartilhamento. As demarcações teóricas e conceituais com as quais aprenderam a operar parecem já não dar conta dessa multiplicação dos modos de contar histórias por meio das imagens em movimento sonorizadas.

É necessário desenvolverem-se estudos no sentido de compreender as dinâmicas desses trabalhos que, escapando aos centros irradiadores da produção, veiculam narrativas outras, com vozes quase sempre situadas fora dos circuitos dominantes de realização. Nesses termos, as demarcações entre o que seja cinema e o que não seja, do ponto de vista das categorias estéticas e conceituais, observam muito mais balizamentos territoriais, que respondem a relações de poder, do que propriamente a uma compreensão mais profunda das dinâmicas implicadas nas narrativas construídas a partir de imagens moventes sonorizadas, nos mais diversos contextos.

Nesses termos, o projeto de pesquisa ao qual se vincula este texto encontra em Walter Benjamin a força motriz deflagradora das perguntas e estratégias de investigação. Particularmente, busca referenciar-se na sétima das *Teses sobre História*, de Benjamin (1994), na qual o autor destaca que, em geral, historiadores constroem suas narrativas com base nas relações de empatia com os vencedores, que detêm o poder político, econômico e bélico. Para Benjamin, os bens culturais devem sua existência não somente ao esforço de gênios ou poderosos, mas também (é de se supor que, sobretudo) “à corvéia anônima dos seus contemporâneos” (Ibidem, 225). Por isso mesmo, o autor convoca à tarefa de “escovar a história a contrapelo”, desde o ponto de vista dos oprimidos, ou dos vencidos, lançando-se em insurgência não só contra a tirania, mas contra a própria corrente histórica.

Assim, o eixo desta pesquisa reporta-se ao trabalho de cidadãos comuns que, movidos por paixão ao cinema, buscam assegurar, não só para si, como também para suas comunidades, o acesso a histórias contadas pelo cinema, e também à aventura de contar suas próprias histórias, em exercícios estéticos e narrativos formulados a despeito

das condições precárias, e à revelia dos sempre onerosos orçamentos das produções cinematográficas disponíveis no mercado do entretenimento.

São *outros fazedores de filmes*, ou de narrativas audiovisuais *outras*, que atuam em contextos diferenciados, ocupando – quase sempre de modo precário – lacunas deixadas tanto pelo sistema das artes, do mercado cultural e de entretenimento, quanto pelas políticas públicas do Estado no tocante às artes e à cultura de um modo geral. Ao ocupar essas lacunas, também transitam em ambientes situados além delas. Esse tema tem despertado o interesse de estudiosos das mídias e do cinema. Como tendência que prevalece nessas análises e discussões, encontra-se a referência à estética de periferia, ou à localização dessas produções na *borda*, ou em *bordas*. (Lyra & Santana 2006; Santana 2008).

Nas análises que pensem (mesmo quando pretendam ressaltar qualidades e potencialidades) numa *estética da periferia*, ou no *cinema de bordas*, a base sobre a qual são formuladas é o binômio centro-periferia, ou centro-borda. E a referência à periferia ou à borda é feita desde, ou a partir de um centro. O centro é catalizador das forças, desde onde se difundem informações e modelos, normas de procedimentos, protocolos a serem seguidos, critérios de avaliação e análise. A mais, ao qualificar alguma produção como de periferia ou de borda, mais do que informar sobre essa produção, informa a localização de quem analisa a produção e sentencia a qualificação. Há uma espécie de compartilhamento de convicções nem sempre declaradas entre aqueles que ocupem algum centro, em seus diversos papéis, no tocante às discussões sobre as bordas, e suas relações, ou não, com o centro. O mesmo pode ser observado quando o binômio em questão não seja composto pela borda, mas pela noção de periferia, em relação a algum centro.

Os pesquisadores Bernadette Lyra e Gelson Santana (2006) ressaltam que a referência à noção de *cinema de bordas* evoca um modo de produção cinematográfica ou audiovisual paralelo ao mundo do cinema legitimado pela historiografia tradicional. É realizado à margem desse circuito. Por isso, nas *bordas*. Ou seja, tomando como ponto de vista os discursos legitimados sobre o cinema, sua teoria e história, o *cinema de bordas* inclui aquilo que, em tese, é desprezado, considerado *trash*, de segunda mão, ou de segunda categoria. Nas *bordas*, apesar das adversidades, produções dessa natureza continuam a pulsar e a estabelecer seus modos próprios de produção e veiculação.

A base binomial na qual essa análise opera tem propiciado algumas distorções, dentre as quais, a possibilidade de se supor que possa haver alguma homogeneidade nessas produções. A categoria criada pelo grupo de pesquisa pode, e tem sido interpretada como um gênero a mais na prateleira do mercado cinematográfico: filmes de ação, drama, suspense, cinema nacional, cinema de bordas, por exemplo.

Além disso, a própria noção de *borda* pode, em alguma medida, funcionar, ainda que provisoriamente, como categoria conceitual no contexto dos estudos sobre cinema, contudo, não cabe se pensada nas tramas das relações de produção e atualização contínua da cultura. Ao considerar a inserção dessas produções em seus próprios meios, desde esse ponto de vista não é difícil compreender que a noção de borda sofre um deslocamento, conquanto seus agentes ocupem, no mais das vezes, posições de centralidade nas dinâmicas da vida sociocultural de suas comunidades.

O trabalho do Sistema CooperAção Amigos do Cinema, liderado por Martins Muniz, em Goiânia (Goiás/Brasil), alimenta as reflexões apresentadas neste texto. Seu modo de produção é de baixíssimo custo, autorreferido como *cinema artesanal*, pensado como espaço para construção de saberes práticos sobre cinema. A filmografia assim realizada estabelece uma rede sempre crescente de relações que envolve integrantes mais ou menos estáveis e colaboradores circunstanciais, ocupações de espaços referenciais no cenário artístico e cultural da comunidade, e a constituição de uma coleção de histórias que, embora ficcionais, tratam de seus contextos de concepção, de suas gentes e seus lugares, de seus fazeres, de seus sonhos.

A coleção dos filmes realizados pelo coletivo propicia a organização de um painel em processo, um mapa onde se possam demarcar lugares, relações, trânsitos e fluxos artísticos desse lugar-território de atuação. Para Rolnik (1989), além de paisagens geográficas, contextos políticos e econômicos, também é possível cartografar paisagens psicossociais. O cartógrafo está atento aos movimentos de seu tempo, seguindo pistas, rastros, seguindo fluxos, esboçando percursos, num esforço para localizar a si e suas redes de relações. E, conquanto esteja sempre em movimento, bem como suas relações, é necessário que se façam continuamente os ajustes nesses esboços, cujo processo resulta parte integrante da própria narrativa. Ou narrativas.

O recorte trazido a este trabalho compreende os anos de 2011 a 2015, período em que Martins Muniz, com o Sistema CooperAção Amigos do Cinema, realizou seis filmes. Cada qual teve como locações pontos que ancoram a atuação de artistas, artífices

e *outsiders*, e contou com a participação de agentes da cultura com inserção efetiva em suas comunidades. São eles:

1. *Pé de pano*. (2011). Comédia. Direção: Martins Muniz. Produção: Sistema CooperAção Amigos do Cinema. Duração: 20 min. Digital, colorido. Brasil.

O argumento do filme baseia-se numa anedota a respeito de uma espécie de Don Juan goiano, que acaba se saindo mal em uma de suas investidas sobre uma jovem recém-casada. As locações para o filme foram todas no Centro Cultural Gepetto, uma casa oficina, que reúne artesãos e artistas, para a oferta de pequenos cursos e o exercício laboratorial de produção, além de ter uma programação regular com música e teatro. Anualmente, o Centro realiza o projeto Galhofada, quando ocupa a avenida central do bairro em que está instalado, oferecendo à comunidade uma programação gratuita com teatro, dança, oficinas diversas, durante um final de semana. Ao eleger esse espaço como locação, o coletivo passou a integrar o conjunto de artistas que produzem no Gepetto, ao mesmo tempo em que trouxe para a cena do filme, como personagem que toma parte da história, seus ambientes, luminosidades, espacialidades da estrutura arquitetônica construída também de modo artesanal. O lançamento do filme foi feito nesse mesmo local, reunindo artistas e interessados, dentro da programação cultural do Centro.

2. *Fora de padrão: o filme*. (2012). Ação e drama. Direção: Martins Muniz. Produção: Sistema CooperAção Amigos do Cinema. Duração: 50 min. Digital, colorido. Brasil.

A história trata dos desdobramentos a partir de um crime cometido por homofobia. As cenas foram tomadas na Casa das Artes, no centro da cidade, e no Centro Cultural Gustav Ritter, no bairro de Campinas. A Casa das Artes consistia num espaço vinculado à administração municipal, e abrigava grupos artísticos sem acesso aos aparelhos mais nobres da arte e da cultura locais. Suas dependências eram usadas para ensaios, produções, festas. Com o crescimento dos empreendimentos imobiliários na região, também cresceram as reclamações ao tipo de ocupação do prédio, com denúncias quanto ao seu uso por moradores de rua, e como ponto de consumo de drogas. Foi demolido ainda em 2012, para ser cedido à construção de um empreendimento residencial de 34 andares. Assim, o filme constitui um registro relevante, talvez o último, dos vários ambientes internos e externos, bem como dos painéis de grafite que ocupavam os muros do espaço. O Centro Cultural Gustav Ritter pertence à Secretaria de

Educação, Cultura e Esporte de Goiás. Nele, funcionam Escolas de Dança e Música, e a Orquestra de Violeiros.

3. *O capitão do mato*. (2014). Drama. Direção: Martins Muniz. Produção: Sistema CooperAção Amigos do Cinema. Duração: 50 min. Digital, colorido. Brasil.

Neste filme, é trazido à pauta um fragmento da história social de Goiás, no tocante à escravidão negra e à formação dos quilombos. Parte das cenas foi realizada em ambiente fechado, no palco de um teatro, com cenários que foram montados no decurso das filmagens. Essa locação foi no Ponto de Cultura Cidade Livre, num bairro na periferia de Aparecida de Goiânia, cidade contígua à cidade de Goiânia. Esse Ponto de Cultura mantém atividades abertas à comunidade, oferece oficinas, além de acolher grupos em suas produções artísticas. As cenas do filme gravadas em espaço aberto foram realizadas no pequeno vilarejo Cedro, na região rural próxima à cidade de Trindade, a cerca de 30 km de Goiânia. As tomadas foram feitas tanto em campo aberto, entre as manchas de mato fechado e o cerrado, na sede de uma das fazendas, em estilo colonial, e no próprio vilarejo, em casas feitas com adobe.

4. *Parkinson... e agora?* (2015). Drama. Direção: Martins Muniz. Produção: Sistema CooperAção Amigos do Cinema. Duração: 20 min. Digital, colorido. Brasil.

Embora este filme aborde a condição física do próprio cineasta Martins Muniz, portador de quadro severo do mal de Parkinson, teve todos os papéis performados por atores sob sua direção. A maior parte das cenas foi tomada nas dependências de sua residência, e no galpão onde estão guardados os materiais usados para a confecção de cenários e adereços. Foram também feitas gravações na pequena sala onde se encontram os equipamentos (quase todos obsoletos, mas ainda em uso...) para a edição de filmes. As demais cenas foram locadas no Teatro de Goiânia, e na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

5. *Egotismo*. (2015). Drama. Direção: Martins Muniz. Produção: Sistema CooperAção Amigos do Cinema. Duração: 20 min. Digital, colorido. Brasil.

A história acompanha os passos de uma personagem na iminência de ter seu comportamento desestabilizado radicalmente ante qualquer contrariedade ou sentimento de insegurança. O filme foi todo gravado nas dependências do Instituto Catedral das Artes, ponto de cultura e residência do artista Noé Luiz da Mota, também responsável pelo *making of* do filme. Trata-se de um espaço com arquitetura singular, no qual são realizadas exposições de artistas que têm pouco acesso ao sistema da arte e seus

aparelhos principais, tais como museus, galerias, centros culturais públicos, dentre outros. Além da residência do artista e família, o espaço integra dois salões expositivos, um café que também funciona como oficina, uma biblioteca, um mirante, e uma sala de cinema que abriga a programação de um cineclube. Participaram do elenco e do corpo de produção do filme pessoas ativas na cena cultural da cidade, além de voluntários e membros do coletivo. O argumento e roteiro baseiam-se num espetáculo de teatro com mesmo nome realizado pelo próprio diretor, nos anos 70. Posteriormente, nos anos 80, ele teria produzido um filme a partir desse espetáculo, em película, que se perdeu. Dessa forma, esta edição do filme resulta de uma terceira variação sobre a mesma temática, cujo exercício se prolonga por quatro décadas. O filme foi lançado na sala de cinema do Instituto Catedral das Artes, com uma exposição de fotos feitas durante as filmagens.

6. *Nó na tripa*. (2015). Comédia. Direção: Martins Muniz. Produção: Sistema CooperAção Amigos do Cinema. Duração: 20 min. Digital, colorido. Brasil.

O filme foi realizado numa fazenda de pequeno porte localizada no limite do espaço urbano de Goiânia, explicitando a natureza rural da metrópole, que ainda imprime fortes feições à cidade, a despeito de seus mais de dois milhões de habitantes. Com temática que trata de invasão de terras e da expulsão dos pequenos produtores de suas propriedades, em todas as tomadas, a ambientação não fornece qualquer indício da intimidade da locação com o espaço urbano e seus edifícios.

A multiplicação de aparatos tecnológicos que possibilitam o registro de imagens em movimento ampliou as possibilidades de realização de narrativas audiovisuais nos mais diferentes formatos, duração, temáticas, qualidades técnicas e estéticas, a serem veiculadas em diversos suportes, desde a clássica sala escura do cinema às telas medidas em polegadas dos aparelhos móveis. Diante desse cenário, autores como André Gaudreault e Philippe Marion (2015) questionam se um filme visto na tela de um monitor de vídeo é cinema, tendo em vista as profundas transformações trazidas pela tecnologia digital no âmbito das imagens e dos sons. O cenário que se abre, em franca expansão, impõe revisões profundas sobre o que se entenda por cinema, bem como seus marcos teóricos e conceituais. Acompanhando o pensamento dos autores, ao tratar do assunto, de um lado encontram-se muitos críticos catastróficos, que lamentam a implosão do cinema, e de outro os mais entusiastas em defesa da cultura digital e, nela, do cinema pensado e realizado a partir de parâmetros renovados.

Ora, desde as primeiras imagens em movimento, o cinema tem experimentado transformações em suas narrativas, tanto de ordem técnica, quanto no exercício da linguagem. Neste momento, a expansão de formato, suporte, meios, e a viabilização para que um número cada vez maior de pessoas possa produzir narrativas, aponta para uma transformação significativa das paisagens configuradas pelas imagens em movimento e sonorizadas. Nesses termos, passam a integrar essas paisagens, cenários que não fazem parte dos grandes centros de produção ou das redes de distribuição da filmografia do grande mercado de entretenimento. As produções realizadas nesses termos caracterizam-se por uma penetração também regional, que dialoga de modo mais direto com suas comunidades, e apresentam pouco acesso a outros contextos. No entanto, é a popularização no uso dos aparatos tecnológicos digitais que propicia a produção de um conjunto de narrativas capaz de traçar pistas, esboçar mapas culturais de ambientes geralmente fora dos circuitos hegemônicos. Mesmo quando essas narrativas tenham reverberações mais localizadas, cumprem papel agregador, a partir das histórias que contam, junto às comunidades às quais se referem, cujos percursos e espaços ganham protagonismo, deixando marcas para o esboço de uma cartografia possível, e desejável.

Essa pode ser apontada como uma das características fundantes da produção artesanal do Sistema CooperAção Amigos do Cinema, com direção de Martins Muniz. A cartografia potencial esboçada por essa filmografia descortina paisagens humanas, culturais e artísticas dinâmicas, cujas histórias informam sobre os tempos e espaços por elas configurados, e as relações neles estabelecidos.

Finalmente destacam-se as dimensões política e estética da natureza do trabalho realizado. Na ação orientada pela amizade, que dá nome ao coletivo, localiza-se um dos traços políticos mais fortes. Num contexto sócio e cultural marcadamente competitivo, pautado pelas relações de consumo, adotar os princípios colaborativo e fraterno na produção fílmica ganha contornos subversivos, de resistência. Reside aí, também, o elo que estabelece diálogo com uma das dimensões estéticas importantes desse trabalho, qual seja o aspecto lúdico que preside as narrativas, desde a sua produção até a relação com a audiência. Finalmente, o princípio de produzir o máximo a partir de um mínimo de condições infraestruturais resulta num estilo próprio de contar histórias no cinema, no qual entrecruzam-se aspectos éticos e estéticos irrefutáveis.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter. 1994. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Gaudreault, André & Marion, Philippe. 2015. *The end of cinema? A medium in crisis in the digital age*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Lyra, Bernadette & Santana, Gelson (orgs.). 2006. *Cinema de bordas*. São Paulo: A Lápis.
- Machado, Arlindo. 2011. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Editora Papyrus.
- Rolnik, Suely. 1989. *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.
- Santana, Gelson. (org.). 2008. *Cinema de bordas 2*. São Paulo: A Lápis.

FILMOGRAFIA

- Muniz, Martins. 2011. *Pé de pano*. Sistema CooperAção Amigos do Cinema.
- Muniz, Martins. 2012. *Fora de padrão: o filme*. Sistema CooperAção Amigos do Cinema.
- Muniz, Martins. 2014. *O capitão do mato*. Sistema CooperAção Amigos do Cinema.
- Muniz, Martins. 2015. *Egotismo*. Sistema CooperAção Amigos do Cinema.
- Muniz, Martins. 2015. *Nó na tripa*. Sistema CooperAção Amigos do Cinema.
- Muniz, Martins. 2015. *Parkinson... e agora?* Sistema CooperAção Amigos do Cinema.